

## Péteri Lóránt

### Hangzó hieroglifa, zenélő tájkert

[LVII. évfolyam, 33. szám, 2013. augusztus 16.](#)



*Jan Assmann: A varázsfuvola. Opera és misztérium. Fordította Tatár Sándor. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2012. 454 oldal, 4295 Ft*

Szellemi szerelemgyereknek tűnik Jan Assmann *Varázsfuvola*-könyve. A mű német nyelvű eredetijének megjelenésekor hatvanhét éves tudós (egyiptológus, régész, vallástörténész) játékos, egyszerre mind igen célszerű és a teljességre törő szándékot hűen tükröző formát választott gondolatmenete kifejtéséhez. Képzeltbeli *Varázsfuvola*-előadásra invitálja olvasóját. Kommentárjait a két felvonás közti szünetben és a második felvonás után, illetve a monumentális finálék előtti színváltásokhoz igazítva tárja elénk. Így jön létre a nyolc szakaszból álló, váltakozó szerkezet: míg a páratlan sorszámú fejezetekben folytatásos regényként bontakozik ki az opera szövegének szoros olvasata, addig a páratlanok lépcsőzetesen építik ki a kulturális kontextust, mely újabb és újabb szempontokkal gazdagítja az értelmezést. Amikor a mű textusáról, annak szoros olvasatáról beszélek, akkor korántsem csupán a Schikaneder által írt szöveggel utalok – bár azt érdemes megjegyezni, hogy más elemzőkkel szemben Assmann külön figyelmet fordít a *Singspiel* prózai párbeszédeire, s nem szűkíti vizsgálatát a megzenésített szakaszok verbális dimenziójára. Ugyanakkor azt is az értelmezés alapvető feltételének tekinti, hogy módszeresen és aprólékosan végigelemezze a zenei és vizuális megvalósításra vonatkozó utasításokat, azaz Mozart partitúráját és Schikaneder színpadképpel, színváltásokkal, illetve mozgásokkal kapcsolatos előírásait. A fejtegetések nagyban támaszkodnak a korai előadásoknak a kötetben reprodukált színpadképterveire.

Mondhatnánk, hogy Assmann egyiptológushoz méltó kriptológiai magabiztosságot sugároz a kottafejek világában is, de talán közelebb járunk az igazsághoz, ha azt feltételezzük, hogy a német *Bildungsbürgertum* kései, posztmodern képviselőjeként a zenei írás-olvasást a polgári műveltség magától értődő részének tekinti. Magára vállalja az ismeretterjesztő szerepét: kottaolvasó, de a zeneelméletben kevésbé járatos ideális olvasója kedvéért egy-egy lábjegyzetben gyorsan levezeti a nápolyi szext- és a szükszeptim akkordot. Az érvelést kézzel írt, de jól olvasható zenei példák illusztrálják, melyek a lehető legsűrűbb formában – gyakran egyetlen kottasorba sűrítve – közlik a lehető legtöbb hangszerelési, harmóniai, dallami, ritmikai és szövegi információt: ez annál inkább elismerésre méltó, hiszen az „igazi” zenetudományi értekezéseket manapság egyre gyakrabban illusztrálja a partitúra vagy a zongorakivonat pusztá rekonstrukciója. Ettől függetlenül nem szabad visszariadnia a könyv elolvasásától azoknak sem, akik nem tudnak kottát olvasni. S még csak azt sem állítom, hogy nekik a végén Papagenóként kellene megelégedniük a tudás morzsaival, miközben zeneileg pallérozott olvasótársaik Taminóként avattatnának be a végső titkokba. Assmann – részint talán a textust egészében birtokba vevő filológusi erély demonstrációjaként – kétségtelenül belemegy olyan játékokba, mint hogy vitassa Thrasybulos Georgiades álláspontját a papok indulójának frázisszerkezetét illetően. Hasznos és tanulságos ugyanakkor, hogy

összehasonlító kottaillusztráció segítségével veti össze a tűz- és vízpróba kapujában álló vértések korálját a mintául szolgáló Luther-dallammal, illetve annak eredeti szövegével. Ám világos, hogy a könyv nem ezekre a poénokra fut ki, s Assmann nem is ezek kedvéért fogott bele megírásába.

*A varázsfuvola* egyfelől annak a kutatónak jelent megkerülhetetlen kihívást, aki a nyolcvanas és kilencvenes évek fordulóján – a hagyományos történeti diszciplínák körében kialakított kompetenciájára alapozva – a kultúratudomány szempontjából meghatározó kérdésfelvetésekig és eredményekig jutott el. Az emlékezetre alapvető kulturális és politikai gyakorlatként tekintő elme a XVIII. század végi opera ókori egyiptomi utalásait (Ízisz és Ozirisz feltűnését a szöveggönyvben, a piramisokét a színpadképben, hogy csak a legszembetűnőbbeket említsem) a múlt konstruálásának bonyolult folyamatában, a hagyományozódás, a feledés és az imagináció sajátos elegyében helyezi el. Másfelől az sem lehet kétséges, hogy a majd' félezer oldalas monográfia nem jött volna létre szerzőjének megragadottsága, Assmann személyes *Varázsfuvola*-élménye nélkül.

Úgy lehet, hogy e kettős indíttatás termékenyítően hatott a könyv módszertanára és imponáló konklúziójára is. *A varázsfuvola* nyelvi, vizuális, zenei és akció elemekből összeálló bonyolult képlete Assmann szemében nem pusztán megfejtésre, értelmezésre, jelentéstulajdonításra váró szöveg. Nagyon is számol a mű megalkotottságával, esztétikai jelenvalóságával, mely minőségeket – amúgy nem egyedülálló – véleménye szerint az opera általában nyíltabban és közvetlenebbül teszi érzékelhetővé, mint a más műfajokban született műalkotások. Az opera „kidomborítja a művészi jelleget, s a hangsúly, mintegy a jelölt, a cselekmény rovására, a jelölő esztétikai érzékelhetőségére, jelenvalóságára esik. Az operában a kifejtlet felé tartó cselekmény időről időre visszatarttatik, mintha zsilip torlasztaná, és esztétikai jelenvalósággá alakul. Valami ehhez hasonló különbözteti meg a rituális cselekvést is a mindennapitól” (37–8.). Mindennek nem csupán azért van jelentősége, mert *A varázsfuvola* cselekményének explicit *eleme* a beavatási rítus (Tamino és Pamina esetében komoly és befejezett, Papageno esetében pedig komikus és ki nem teljesedő formában). De még csak nem is pusztán azért, mert Assmann tétele szerint *A varázsfuvola* implicit módon *az elejétől a végéig* egy beavatási rítus műalkotássá transzponált végrehajtása (mely ténykörülmény egyébként a néző előtt a mű befogadása során fokozatosan tárul fel). A zenében őrződő rítusosság azért fontos, mert ama rövid időn át és szűk társadalmi térben létezett kulturális kontextus, mely *A varázsfuvola* Assmann szerinti egyetlen koherens és hézagmentes értelmezését megalapozza, jószerivel a mű első előadásával egy időben indult gyors és visszafordíthatatlan hanyatlásnak. „Hogy-hogy nem látta kárát az opera hatása – Schikaneder librettójának ócsárlásától eltekintve – ennek a veszteségnek?” – teszi fel Assmann a retorikus kérdést, melyre így válaszol: „Nos, úgy vélem, Mozart és Schikaneder eleve ezt a rejtélyességet, 'hieroglifa'-szerű hatást szánták a műnek” (401.).

Hogy pontosan mit is jelentett a hieroglifaszerűség Mozarték számára, arra nézvést a könyv e pontján Assmann olvasója már nem kevés információval rendelkezik. Évekkel Napóleon egyiptomi hadjárata és csupán néhány évtizeddel azelőtt, hogy Jean-François Champollion valóban megfejtette az egyiptomi írásjeleket, a hieroglifa a nyugati kulturális használatban „olyan képi szimbólumot jelentett, amelynek eredeti értelme részben vagy egészen feledésbe merült, amely ugyanakkor mégis egy eleven és alkotó módon továbbfejleszthető formanyelv eleme volt. Ily módon a hieroglifa fogalmában magában is az a forma komprimálódott, ahogyan az ókori Egyiptom összességében jelen volt, sőt elevenen élt a Napnyugat kulturális emlékezetében: mint homok elborította rom, a félig-elfeledettség állapotában, mint a saját

múlnak egy áthatolhatatlan sötétbe süllyedt mélyrétege, amelyhez ennek ellenére kapcsolódni lehetett, s amely nyitott volt a kreatív szembesülés és tovább-alakítás számára” (131.).

A XVIII. századi szabadkőművesek, közelebbről az osztrák-bécsi páholyokban tömörülő szellemi elit képviselői voltak azok, akik így beszéltek és gondolkodtak a hieroglifákról, illetve az ókori Egyiptomról. E szociokulturális háttér felemlítése *A varázsfuvola* kapcsán természetesen minden, csak nem újdonság, s az elmúlt fél évszázad Mozart-irodalma egyre több filológiai igazolható adalékkal is hozzájárult annak megértéséhez, milyen hatást gyakoroltak a szabadkőműves testvériségben szerzett konkrét tapasztalatok a zeneszerző gondolkodására, illetve *A varázsfuvola* formálódására. Assmann kutatásainak legfőbb újdonsága olyan XVIII. századi értekező és irodalmi szövegek feltárásából adódik, amelyekből apró részletekbe menően rekonstruálható a szabadkőművesség körében zajló „misztériumkutatás”, a szabadkőműves szertartásrend múltját kereső és konstruáló, gazdag és kiterjedt diskurzus. Ez a kontextus nemcsak az opera megértéséhez segít hozzá, de új megvilágításba helyezi a szabadkőművesség misztikus-spirituális és felvilágosult-politikus aspektusainak összefüggéseit is. A szabadkőművesek érdeklődése azért fordult Egyiptom felé, mert benne minden misztériumok őshazáját látták, a misztériumvallásokban pedig a kinyilatkoztatás-alapú vallásokat megelőző, utóbb azok ellenpólusává váló, autentikus hitformát. A hellenizmus, illetve késő-antikvitas szövegeiből megismert Ízisz-kultuszban – az istennő univerzális, teremő és rejtett természetében – saját deizmusuk előképét vélték felfedezni. És ahol Ízisz misztériumait művelik, ott időtől és tértől függetlenül megteremthető az „imaginárius és utópisztikus” Egyiptom: lett légyen szó akár a Bécs környéki tájkeretről – 1780 körül egy térképet e címmel nyomtattak ki: „Alsó-Ausztria avagy a kis Egyiptom”! –, akár pedig Sarastro birodalmáról, ahogy az a nézők elé tárult a Theater auf der Wieden előadásain (154.). A titok, melybe az „egyiptomi papok” beavatnak, illetve beavattatnak, e felfogás szerint a dezillúzióról szól. A nagy misztérium ugyanis abban áll, hogy a hit, melyet a nép, a beavatatlan sokaság magáénak vall (a színes ókori politeizmus, avagy színes újkori katolicizmus) nem más, mint illúzió, babonáság. A beavatott kevesek szembesülnek csak a valósággal: az egyetlen, absztrakt és hallgatag istenséggel, illetve egy világgal, melynek voltaképpen megismeréséhez és jobbá tételéhez a beavatás éppen csak kaput nyitott a neofita előtt. Az Ízisz-papsággal való azonosulás ugyanekkor konstruált történeti modellt biztosított ama szellemi elit számára, mely a felvilágosult eszméket a rendi társadalom és az abszolutisztikus politikai berendezkedés körülményei közt ápolta.

Assmann szerint a felvilágosodás, illetve a személyes felvilágosulás folyamatának hangsúlyosan *nem* drámai, hanem a nézőt is bevonó rituális színrevitele magyarázza *A varázsfuvola* cselekményének nevezetes (bárha más, jelentékeny értelmezések szerint csupán látszólagos) ellentmondásait. Ezeket a szerzők tudatosan vállalják, még hozzá abból a célból, hogy a néző eleinte maga is a beavatatlan Tamino perspektívájából lássa és csodálja az Éj királynőjét, később pedig vele együtt módosítson perspektívát, veszítsen illúziókat és értékelje át korábbi nézeteit, felismervén a Királynőben az ál-Íziszt és a nemhogy kinyilatkoztató, de egyenesen fecsegő pseudo-istenséget, a babonáság forrását. Assmann célja persze nem az úgynevezett törésmélelet cáfolata (eszerint Mozart és Schikaneder eleinte tényleg Sarastrot szánták volna rosszfiúnak, s csak munka közben gondolták meg magukat): *A varázsfuvola* keletkezésével kapcsolatos kutatások e teóriát már réges-régen tarthatatlanná tették. Assmann inkább azt kívánja hatalmas filológiai apparátussal és jelentékeny esztétikai érzékenységgel bizonyítani, hogy az 1968 után jelentkező kritikai értelmezésekkel szemben – melyek a műből a felvilágosodással szembeni széksziszt olvasták ki – *A varázsfuvola* igenis afirmatív gesztussal viszi színre a felvilágosodás antropológiai programjának a szabadkőműves rítusban formalizált alakmását. De a koncepció szerint ennél többet is tesznek az opera szerzői. A

beavatás érzékesítésére a rítusba beleszövik Orfeusz mítoszának szerelmi regénnyé alakított változatát – ebből a döntésből születik Pamina alakja, illetve végül ebből következik a papi rend férfiszövetség-jellegét meghaladó kettős beavatás. Papageno mindeközben a komoly beavatási folyamat parodisztikus-népszínházi ellenpontjaként, illetve a kis és nagy misztériumok különbségét személyes sorsával példázó figuraként teljesít hasznos színpadi szolgálatot.

A szertelenül sokféle anyagot lenyűgözően kerek gondolatmenetbe rendező fejtegetések elolvasása után, a lehengerlő hatás csitultával aztán fel-felbukkannak az ember emlékezetében azok az apróságok, melyek mintha mégis kérdésekre ingerelnének. Vajon tényleg meggyőzően érvel Assmann az ellen, hogy a papok duettjének (11. szám) megzenésítéséből gúnyt és iróniát halljunk ki? Nem érti-e félre a persziflázs esztétikáját, amikor így fogalmaz: „Mozartnak semmi szüksége nem volt rá, hogy a szöveg ellenében komponáljon; ha az nem felelt volna meg neki, átírta vagy átírathatta volna” (251.). És vajon el lehet-e intézni Monostatosnak az első finálétól a másodikig jelen lévő figuráját azzal, hogy ő a „Sarastro-legenda” (azaz a beavatatlan Tamino által *elképzelt* leányrabló, gonosz varázsló) „baljós aspektusait” jeleníti meg? Monostatost tehát végső soron csak azért látnánk mi, nézők, mert a babonától még teljesen meg nem szabadult Tamino sötét árnyat vizionál Sarastro mögé? Ez a koncepció talán még működhetne is az első felvonás fináléjában – ám semmiképpen sem a második felvonás folyamán. Ekkorra Tamino már rég túl van a perspektíaváltáson, elszántan küzd a felvételért Sarastro rendjébe – miközben Monostatos az ő látószögén kívül, ám a néző számára nagyon is valóságosan közelít a szunnyadó Paminához. Assmann hivatkozik Dorothy Koenigsberger 1975-ben kifejtett elméletére *A varázsfüvoláról* mint lélekdrámáról: eszerint Monostatos a negatív, Papageno pedig a pozitív aspektusát jeleníti meg a háromszintes platóni / szabadkőműves / freudi lélekmodell alsó rétegének (az ösztönének). E „leginkább megfontolásra érdemes javaslat” (102.) végül mégis Assmann gondolatmenetének margójára kerül. Bennünk pedig megfogalmazódik a megkönnyebbülés: talán mégsem Champollion értekezését tartjuk a kezünkben – így ezután sem kell felhagynunk a hieroglifák olvasásával.